

Szilvia Gál

DIE WEGE UND IRRWEGE DER SPRACHE

ELFRIEDE JELINEKS MYTHENDESTRUIERENDE
UND IDEOLOGIEKRITISCHE VERFAHRENSWEISE

1. „Denn die arme Sprache ist wegen Missbrauchs, [...] eh schon seit langem im Spital, und dort gehe ich sie halt ab zu besuchen.“¹

Elfriede Jelineks Œuvre löste auch in den vergangenen 30 Jahren schon heftige Kontroversen aus. Nicht nur die prekäre Themenwahl (wie Sexualität, Politik, Gewalt, Sport und Massenkultur) ihrer Texte, sondern auch ihre Sprachverwendung werden unzählige Male rezensiert. Auf ihr Lebenswerk hat vielmehr die amerikanische Postmoderne eine bedeutende Wirkung, in erster Linie durch die Verknüpfung von formalem Experiment und inhaltlichem Engagement, die ihre verschiedenen Entwicklungsperioden durchwebt.² Dynamik und Kompromisslosigkeit sind charakteristisch für ihre Romane, Essays und Theaterstücke. Jelinek zitiert aus der hohen Literatur oder aus dem Alltag, der Werbung und dem Boulevard mit Geschicklichkeit auf gleiche Weise. Sie verfügt über musikalisch-rhythmische Sätze, bei denen sie einen sarkastischen, provokanten Stil benutzt, der verschiedentlich als obszön, vulgär, spöttisch, aggressiv, skandalös oder irritierend beschrieben wird. Vor allem benützt Jelinek ihre messerscharfe Sprache, wenn es darum geht, die Mentalität des Verdrängens und die Obszönität der in Österreich fortlebenden Nazikultur zu demaskieren. Jelinek konzentriert sich trotzdem auf innenästhetische, ethische oder politische Fragen, wobei die Sprachproblematik im Vordergrund steht.

Sie will unvermeidlich den Skandal, und zwar am liebsten, um ihre Meinung vollständig zum Ausdruck zu bringen:³ Um die linksorientierten politischen Ansichten und Gefühle und ihr feindliches Verhältnis zu allen rechtsradikalen Akzenten und dem Problem der weiterlebenden nazistischen Parteien, von denen sie ständig irritiert wurde, zu betonen.⁴ Ein von jedem Opportunismus freier Charakter, für den immer wichtig ist,

¹ Jelinek, Elfriede: Schreiben müssen. In: www.elfriedejelinek.com

² Kunne, Andrea: Elfriede Jelineks Prosa. Vom Experiment zum „moral turn“. In: *Postmoderne contre cœur. Stationen des Experimentellen in der österreichischen Literatur*. Innsbruck / Wien: Studien 2005, S. 253–307, hier S. 253. Durch die Übersetzung von dem bedeutendsten Vertreter der amerikanischen Postmoderne Thomas Pynchons hat sie sich damit auseinandergesetzt.

³ Ihre sprachschöpferische-sprachbegrabende Fantasie ruft ihren Lesern mit ihrer Themenwahl die radikale Romankunst von Thomas Bernhard ins Gedächtnis zurück.

⁴ Nicht nur ihre Werke, sondern ihre Persönlichkeit lösen harte Debatten aus. Sie gehört nicht zu den beliebtesten Persönlichkeiten in ihrem Geburtsland, vor allem, seit sie zusammen mit anderen Intellektuellen nach dem Wahlerfolg der Haider-Partei eindeutig Stellung nahm. In

das Recht auf die freie Meinungsäußerung zu haben, und sehr an ihrer Überzeugung festzuhalten. In diesem Sinne bedeutete ihr die Kommunistische Partei eine Möglichkeit der radikalen aber disziplinierten Opposition. Sie schreibt mit Zorn gegen Missstände im öffentlichen, politischen aber auch im privaten Leben der österreichischen Gesellschaft. Es wurde demgemäß auch von der literaturwissenschaftlichen Rezeption unter anderem ihre Biographie, politisierende Attitüde oder ihre scheinbar feministische Position⁵ markant betont. In der vorliegenden Arbeit wird danach gestrebt, die enthüllende, entmythisierende Funktion der jelinekschen Sprache anhand der drei aus diesem reichen Fundus geschöpften Romanen *Die Liebhaberinnen* (1975), *Die Klavierspielerin* (1983), *Lust* (1989) zu analysieren.

Die gemeinsame Eigenart dieser drei Romane ist implizit, dass der Leser mit einer solchen Welt konfrontiert ist, die nach erbarmungslosen Regeln funktioniert und deren wichtige Elemente Gewalt und Untergeordnetheit sind. Die wesentliche Komponente der zivilisatorischen Kritik von Jelinek ist die Beschreibung von gegen Frauen begangene sexuelle Gewalt, die sie als Grundmotiv der Gesellschaft zuerst in ihrem Essay *Die endlose Unschuldigkeit* (1970) abfasst. Es wird demzufolge vor allem dem politischen Gehalt der Texte nachgegangen, dem materialistischen Feminismus und der Faschismus-Kritik Jelineks, und es werden die Interpretationen auf Jelineks Rezeption und Modifikation des Trivialmythen-Konzepts von Roland Barthes fundiert, dessen ideologiekritisches Programm der Mythendestruktion Jelineks literarische Verfahrensweisen nachweisbar geprägt hat.

Österreich wurde Elfriede Jelinek jahrelang als „Nestbeschmutzerin“ angefeindet. So ließ die *Kronen Zeitung* einmal die Schriftstellerin auf „Dreck“ reimen. 1995 hatte Jörg Haider sogar mit einer Plakataktion unter anderem die Autorin scharf attackiert. Nachdem das Theaterstück *Raststätte* eine ähnliche Rezeption wie *Lust* erfährt und nach den schon erwähnten persönlichen Angriffen auf die Autorin auf Wahlplakaten der Wiener FPÖ 1995 gibt Jelinek ihren Rückzug aus der österreichischen Öffentlichkeit bekannt und erlässt ein Aufführungsverbot ihrer Stücke für die Staatstheater. Zwei Jahre später feierte sie am Wiener Burgtheater mit ihrem von Einar Schleef inszenierten *Ein Sportstück* (1998) einen grandiosen Erfolg. Im Jahre 2000 folgt das zweite Aufführungsverbot. Den Glanzpunkt von Jelineks Solidarisierung mit der aktuellen Widerstandsbewegung bedeutete *Das Lebewohl*, ein Haider-Monolog, der bei einer politischen Demonstration vorgelesen wurde.

⁵ Vgl. Cornejo, Renata: Das Dilemma des weiblichen Ich. Untersuchungen zur Prosa der 1980er Jahre von Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart. Wien: Praesens 2006, S. 35–41, hier S. 152–199. Renata Cornejo greift in ihrer Studie über die Konstitution des weiblichen Ichs in Werken von drei österreichischen Autorinnen poststrukturalistische feministische Diskurse der achtziger Jahre auf. Cornejo beschäftigt sich nicht nur mit der Definition des Begriffs Feminismus, sondern präsupponiert ihn durch die Position in der poststrukturalistischen Diskussion der achtziger Jahre.

2. „dies ist kein heimatroman. dies ist auch kein liebesroman [...]“ Ökonomie der Liebe in *Die Liebhaberinnen*

Die Tradition der Wiener Gruppe und Ernst Jandl übte auf Jelinek in den 60er Jahren eine eindeutige Wirkung aus, während die frühen, experimentellen Texte in sich schon auch die Merkmale von amerikanischer Pop-Art tragen.⁶ Sie engagiert sich im Umfeld der 68er-Bewegung. Während der Studentenbewegung schrieb sie zunehmend gesellschaftskritische Texte, die auch die männliche Machtausübung kritisierten. Maßgebend für ihr weiteres literarisches Schaffen ist in dieser Zeit die Polemik mit den Theorien von dem Philosophen Roland Barthes⁷, wobei es mit sprachkritischen Verfahren um Entmythologisierung, um Entschleierung, um Entlarvung des schönen Scheins geht.⁸ Trotzdem kommen ihre Texte im philosophischen Diskurs nur selten zum Vorschein: In erster Linie werden nur die Schärfe und die Wildheit ihrer Sprache angerissen.⁹

Die ersten Prosabücher, *wir sind lockvögel baby!* (1970) und *Michael* (1972) fanden wenig Beachtung, aber Jelinek erreicht eine literarische Anerkennung im Jahre 1975 mit dem Roman *Die Liebhaberinnen*, einem marxistisch-feministischen Spottbild eines Heimatromans. Sie versucht sich – wie Thomas Bernhard – von der literarischen Tradition des Heimat-, und Regionalromans abzugrenzen.

dies ist kein heimatroman.

dies ist auch kein liebesroman, selbst wenn das so aussieht.

obwohl dies scheinbar von der heimat und der liebe handelt, handelt es doch nicht von der heimat und der liebe.¹⁰

Jelinek findet ihren Stoff auf dem Lande. Im Gegensatz zu anderen Schriftstellern entdeckt sie nicht die altertümliche Harmonie der Menschen mit der Natur, auch nicht das mühevollen, einfache Leben der Provinz. Der erneut florierende Topos Natur wird enthüllt, erscheint nicht als Idylle, sondern als Schrecknis. „Sie ist kalt, feindlich, abweisend, bedrohlich, gegen den Menschen gerichtet.“¹¹ In einer friedlichen Vertiefung der

⁶ Ihre ersten Gedichte werden von Zeitschriften und von kleinen Verlagen veröffentlicht. Ihre erste Gedichtsammlung veröffentlichte Jelinek 1967 unter dem Titel *Lisas Schatten*. Der erste Hörroman *Bukolit* (1968) bleibt jedoch bis 1979 unveröffentlicht.

⁷ Mit Barthes *Mythen des Alltags* (Mythologies 1957) hat sich Jelinek schon früh auseinandergesetzt: dessen Wesen darin liegt, dass Dinge des alltäglichen Lebens bürgerliche Substanzen liefern und dazu beisteuern, die herrschende Gesellschaftsordnung zu fundieren.

⁸ Verweist auf den Titel von Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Neue Kritik 1990.

⁹ Vgl. Treude, Sabine: *Sprache verkehrt gekehrt. Das Gespenstische und die Philosophie in den Texten von Elfriede Jelinek*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens 2007, S. 17–21, hier S. 17.

¹⁰ Jelinek, Elfriede: *Die Liebhaberinnen*. Hamburg: Rowohlt 1975, S. 128.

¹¹ Spanlang, Elisabeth: *Elfriede Jelinek. Studien zum Frühwerk*. Dissertationen der Uni Wien. Wien: VWGÖ 1992, S. 276.

Steiermark steht eine Fabrik, in der von Frauen Büstenhalter hergestellt werden. Die Fabrik entwickelt sich, weil sie ihre Arbeiterinnen besonders schlecht entlohnt.

[...] alle leute, die zu diesem ort gekommen sind, sind frauen.
sie nähen, sie nähen mieder, büstenhalter, manchmal auch korsetts und höschen.
oft heiraten diese frauen oder sie gehen sonstwie zugrunde. solange sie aber nähen, nähen sie.¹²

In dem Roman sind zwei Frauen zu finden, namens Brigitte und Paula (und auch zwei Männer Erich und Heinz), die ihr eigenes Wohlbefinden verzweifelt unter ausichtslosen Umständen suchen. Sie sind typische Figuren der österreichischen kleinstädtischen Wertordnung, die eins gemeinsam haben: „Symbole der Stumpfheit.“¹³ Sie sind Mitglieder einer solchen Familie, in der statt Wohlwollen nur die Gesetze der Ökonomie herrschen. Über ein individuelles Handeln, eine eigene Geschichte, selbst gedachte Gedanken oder ein eigenes Bewusstsein kann nicht gesprochen werden, da ein aktiver Diskurs zwischen dem Individuum und der Gesellschaft nicht stattfindet. Bewegungsfreiheit, bzw. – spielraum der typisierten Personen ist begrenzt, durchläuft keine Entwicklung und bleibt statisch.¹⁴ Diese Bewegungslosigkeit manifestiert sich auch in der Sprache: Sie verfügen über keine eigene Sprache – „jedes Wort ein Gedanke, denn Sprache ist Denken.“¹⁵

Diese Gestalten sind lediglich Stäbchen mit keinen Besonderheiten, die bewegt und ausgetauscht werden können. Welche Losbrechungsmöglichkeiten hat eine Arbeiterin, die Büstenhalter näht? Das einfachste Patentrezept wäre es für sie, einen Mann zu heiraten, der ihr das gesellschaftliche Vorwärtskommen gewährt. Mit diesem Anspruch beginnt zwischen den zwei „Liebhaberinnen“ eine Rivalität im ‚Besserleben‘.

Die scheinbar stark feministische Thematik von Jelinek, die auch mit Gesellschaftskritik gepaart ist, kann hier erkannt werden: Sie kann die patriarchalische Ordnung, die Macht des Mannes und des Vaters nicht annehmen. Es geht bei ihr um alltägliche Situationen, die durch von Männern besetzte Positionen gewisse Unterdrückungsmöglichkeiten bedeuten und in denen die Frau – infolge ihrer Gegebenheiten – zum Opfer wird. Im Sinne ihrer marxistischen Ansicht sind die Figuren von zwei Machtstrukturen bestimmt: von der Geschlechterdifferenz und der Klassengesellschaft. Was die erste betrifft, kann festgestellt werden, dass nicht die Natur, sondern die geschlechtsspezifische Sozialisation die Frau zum anderen Geschlecht macht und dass im Roman alle anderen positiven Aspekte traditioneller weiblicher Sozialisation fehlen.¹⁶ Patriarchat und Kapitalismus verknüpfen sich zu einer herrschenden Ordnung.¹⁷ Es wird versucht im Text darzustellen, dass eine Ordnung von dem Mann geschaffen wird und innerhalb dieses

¹² Jelinek 1975, S. 4.

¹³ Spanlang 1992, S. 223.

¹⁴ Ebd., S. 288.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 292. Wie Karl Kraus ist auch Jelinek der Meinung, dass das Wort mit dem Wesen, d. h. das Substantielle von Sprache und Sache miteinander identisch ist.

¹⁶ Ebd., S. 251.

¹⁷ Vgl. Cornejo 2006, S. 35.

geordneten Zustands die Frauen (Paula, Brigitte und eine dritte weibliche Figur: Susi) ohne Widerstand eine bestimmte Rolle über- bzw. annehmen.

obwohl brigittes vorgeschichte denkbar ungünstig für eine künftige vermögensbildung ist, hat sie dennoch heinz kennengelernt, in dessen händen sich einmal vermögen bilden wird.

brigitte ist die uneheliche tochter einer mutter, die dasselbe nährt wie brigitte, nämlich büstenhalter und nieder.

heinz ist der eheliche sohn eines fernfahrers und seiner frau, die zuhausebleiben durfte. trotz dieses klaffenden unterschiedes haben einander b. und h. kennengelernt.

in diesem speziellen fall bedeutet ein kennenlernen ein entkommenwollen, bzw. ein nichtauskommenlassen und festhalten.¹⁸

Den Aufstiegskampf prägen Gefühl, Bewusstsein, Charakter der Personen¹⁹ und auch die Identität. Paula und Brigitte verlieren ihre Selbstidentität, um sich in die als richtig aufgefasste, materielle Sicherheit anbietende, schematische Ordnung einer kleinbürgerlichen Welt einzuordnen und durch den Mann erlöst zu werden. „heinz hatte eine zukunft, brigitte hat nicht einmal eine gegenwart.“²⁰ Das Problem kann aber aus umgekehrter Perspektive betrachtet werden: Die zwei Frauen geraten zu einer gemeinen, gesellschaftlich fixierten Identität, wenn sie einen Mann finden „ein mann muß her.“²¹ Die Heirat bedeutet trotzdem Tod, Absterben der letzten Reste von Autonomie und Selbstbestimmung, eine Selbstaufgabe.

Das „schlechte Beispiel“ ist Paula die Provinzlerin und das „gute Beispiel“ ist Brigitte die Städterin, die selbst schon weiß, „worauf es kommt“. Susi ist die dritte Figur, die das Schicksal der anderen bestätigt, und beweist, dass eine höhere Bildung nicht eine Ablehnung der traditionellen Frauenrolle bedeutet.²² Paula endet genau dort, wo das „gute Beispiel“ Brigitte beginnt, „paula hat dort geendet, wo brigitte auszog, um das leben kennenzulernen.“²³ Die Frau bleibt von der Wiege bis zur Bahre im Dienst einer familiären Diensleistungs- und Versorgeranstalt.

Das Klima der Degradierung und der Lieblosigkeit, die Kälte, Zynismus, Destruktivität, und die Abwertungsformeln sind im Text bewusst kalkuliert.²⁴ Den Roman durchzieht auf allen Ebenen die Kälte, die unter dem Begriff „*kalter Blick*“²⁵ in den zwanziger Jahren eine Grundtheorie der Neuen Sachlichkeit wurde, und diese Kälte-Metapher hat seit Nietzsche eine ideologiekritische Funktion: als Möglichkeit der Selbstbestimmung.

¹⁸ Jelinek 1975, S. 10.

¹⁹ Vgl. von Bohrmann, Alexander: Dialektik ohne Trost. Zur Stilform im Roman *Die Liebhaberinnen*. In: Gürtler 1990, S. 56–74, hier S. 56.

²⁰ Jelinek 1975, S. 21.

²¹ Ebd., S. 12.

²² Spanlang 1992, S. 229.

²³ Jelinek 1975, S. 153.

²⁴ Da bei Jelinek keine Solidarität mit ihren Frauenfiguren vorhanden ist, ist es kein Zufall, dass der Roman unter den Frauenlesern keinen Beifall ernte.

²⁵ Burger umschreibt Jelineks skeptische Schreibart als „böser Blick“. Vgl. Burger, Rudolf: Der böse Blick der Frau Jelinek. In: Gürtler 1990, S. 17–29, S. 17.

Es ist überall die Kälte, die auch die Gefühle regiert. Auf den Erfahrungsstand der Moderne wird hier bezogen, dass die Emotionen nämlich regierbar und regulierbar sind.²⁶ Von Liebe und Hass kann im klassischen Sinne nicht mehr gesprochen werden, da sie miteinander verschmelzen. Den einzigen Liebeswert einer Frau bedeutet nur ihr materialistischer Warencharakter.²⁷ Brigitte und Paula (sowie ihre Partner Heinz und Erich) sind ohne Bewusstsein und Entwicklungsmöglichkeiten in eine kalte Welt hineingesteckt, in der die zwischenmenschlichen Beziehungen zu reinen Tauschgeschäften verkommen, die von strengen Gesetzen des Marktes verwaltet werden. Alle Verhältnisse durchsetzt das Angebot und die Nachfrage und es wird Profit gemacht oder Konkurs angemeldet.²⁸ Investoren sind die Frauen, die ihr Kapital in den Mann investieren. Sie machen Gleiches sowohl in der Fabrik als auch im Privatleben: Sie verkaufen ihre Körper, einerseits als Arbeitskraft, andererseits als Sexualobjekt und Gebärinstrument.²⁹ Um den Marktwert zu erhalten oder noch zu erhöhen, muss etwas Materielles auch angelegt werden.

und die verkäuferinnen hassen die hausfrauen dafür zurück, weil die aus allem raus sind, während sie noch im harten konkurrenzkampf stehen und statt lackierter möbel noch nylonstrümpfe, pullis und miniröcke kaufen müssen – als investitionsgüter.³⁰

Wie und wie weit die Frau ihren Körper als ihre eigene Arbeitskraft als Handelsartikel in Ware umsetzen kann, hängt von ihrem eigenen Vorsatz ab.

zu hause hilft brigitte nichts, das hieße kapital und arbeitskraft in ein von vornherein zum scheitern verurteiltes mit verlust arbeitendes kleinunternehmen zu stecken. aussichtslos. hoffnungslos. brigitte investiert besser dort, wo etwas herauskommen kann. ein ganzes neues leben.³¹

Der Trivialmythos wird mit dem Herrschaftsverhältnis unter den Geschlechtern destruiert, und stellt auch ein Gegensatz zwischen Kapital und Arbeit wird dargestellt.³² Die Liebe erscheint als eine Parodie auf eine schon längst trivialisierte Liebesemantik.³³

„ich liebe dich, sagt sie in der art ihrer liebblinge von film, funk, fernsehen und schallplatten.“³⁴ „heinz und brigitte erschrecken vor der größe dieses gefühls.“³⁵ Die Liebe ist von harten ökonomischen Fakten determiniert. Dieser Warenfetischismus hat nicht nur auf die Gattenliebe eine Wirkung, sondern auf die Elternliebe: Das Kind bedeutet nur

²⁶ Vgl. von Bohrmann 1995, S. 57.

²⁷ Ebd., S. 58.

²⁸ Spanlang 1992, S. 296.

²⁹ Janz, Marlies: Elfriede Jelinek. Stuttgart: Metzler 1995, S. 23.

³⁰ Jelinek 1975, S. 27.

³¹ Jelinek 1975, S. 12.

³² Janz 1995, S. 22.

³³ Spanlang 1992, S. 242.

³⁴ Jelinek 1975, S. 23–24.

³⁵ Ebd., S. 21.

eine billige Arbeitskraft im Familienbetrieb³⁶ und eine hinausprojizierte Zielscheibe der Gewalt innerhalb der Familie. Eine Ausbrechungsmöglichkeit ist begrenzt: Die Hausfrau und Mutterrolle sind obligat und es gibt keine Diskussion über eine partnerschaftliche Aufteilung dieser Aufgaben.

[...] dann bleib zuhause, paula, und werde hausfrau und hilf mir bei der hausarbeit und im stall und bediene deinen vatter so wie ich ihn bediene und bediene auch seinen bruder, [...] warum sollst du es besser haben als ich, ich war nie etwas besseres als meine mutter [...]³⁷

wollen wir also auch dir ausgiebig die dreckigen stiefel ins gesicht und die dreckigen hosen auf die bank schmeißen, was du dann wegputzen musst. haben wir unsren ehrlichen sauberen hass auf euch auch nur einen augenblick vergessen?³⁸

Die offensichtlich psychische und physische Gewalt enthüllt sich in Gewaltphantasien. Die Aggression und Brutalität sind hier eindeutige Antwort auf die Frustration.

in wirklichkeit ekelst sich brigitte vor säuglingen, in wirklichkeit würde sie ihnen an liebsten die zarten fingerknöcheln brechen, die hilflosen kleinen zehen mit bambussplitttern spicken und der frischangekommenen hauptperson einen dreckigen fetzen statt des geliebten nuckelschnullers ins maul stecken [...]³⁹

Der Roman entstand in der frühen (experimentellen) Phase der Jelinekschen schriftstellerischen Tätigkeit, was schon im ersten Blick auch die Typographie des Buches verrät.⁴⁰ Dabei kann die so genannte Neo-Avantgarde Schreibweise entdeckt werden. Die negativen Eigenschaften der Figuren (Brutalität, Alkoholsucht, Dumpfheit) werden durch die Buchstaben präsentiert: Die Vornamen sind oft nur auf eine Abkürzung von „h.“ (wie Heinz) und „b.“ (wie Brigitte) degradiert, „um jeden Eindruck von Individualität zu vermeiden.“⁴¹ Als Ergebnis eines Depersonalisierungsprozesses verfügen sie zusammen trotz des „klaffenden unterschiedes“⁴² über eine gemeinsame Zukunft als „BH“.⁴³

Nicht nur in den *Liebhaberinnen*, sondern in ihren anderen hier belegten zwei Romanen wird die Sexualität als etwas Widerwärtiges und Demütigendes dargestellt. Die Frauen sind durch den Koitus, an dem die Männer Lust finden, körperlich und seelisch beschädigt.⁴⁴ Eine soziale, ökonomische, emotionale Angewiesenheit auf den Mann

³⁶ Spanlang 1992, S. 244.

³⁷ Jelinek 1975, S. 18.

³⁸ Ebd., S. 20.

³⁹ Ebd., S. 35.

⁴⁰ Zurzeit ist sie Mitglied der 68-er Bewegung und von Forum Stadtpark Graz, die eine eindeutige Wirkung auf ihre Schreibweisen ausübten.

⁴¹ Spanlang 1992, S. 288.

⁴² Jelinek 1975, S. 11.

⁴³ Janz 1995, S. 30.

⁴⁴ Lust als Privileg der Mächtigen wird am stärksten im Roman *Lust* thematisiert.

macht die Frau zu etwas Schwächerem, was sie dazu zwingt, ihren Körper und ihre Sexualität zu einem Objekt zu degradieren. Die Reaktion darauf von Seiten der Frau ist Frigidität. Der Koitus ist für sie kein Genuss, sondern ein notwendiges Übel zur Kindererzeugung.⁴⁵

brigitte ist unbewegt, aber sie ist voller schleim, voller übelriechendem schleim. [...] brigitte muss sich beinahe erbrechen. so schlimm war es schon lange nicht. [...] an ein vor-spiel, dass b. spaß machen soll, hat heinz nie gedacht.⁴⁶

Der Geschlechtsverkehr bildet affirmativ die gesellschaftliche Abhängigkeit, Ausbeutung und Unterdrückung ab.

3. „Da lässt sich viel forschen und finden.“ Liebe, Kunst, Körper, Erotik in *Die Klavierspielerin*

Elfriede Jelineks 1983 erschienener Roman *Die Klavierspielerin*⁴⁷ bietet im Laufe seiner langjährigen Rezeption ein breites Inventar für mögliche Interpretations- oder Deutungsweisen: Nach der anfänglich spielerisch-experimentellen Phase der 60er und 70er Jahre verwendet Jelinek nämlich seit den 80er Jahren eine traditionelle Schreibweise. Dabei kann über einer so genannter „moral turn“ gesprochen werden, was für die Weiterentwicklung der amerikanischen postmodernen Literatur der 80er und 90er Jahre von großer Bedeutung ist.⁴⁸ Einerseits können die autobiographischen Züge des Romans erwähnt werden, oder die Österreichkritik bzw. die Verurteilung des Kleinbürgertums. Vor allem wird aber in *Die Klavierspielerin*, die keine weibliche Bekenntnis- oder Geständnisliteratur ist, die Rolle der Frau in Beziehung auf verschiedene Machtverhältnisse (die Kapitalismuskritik oder die Darstellung patriarchalischer Herrschaftsverhältnisse) aufgezeigt mit einem daraus resultierenden gestörten bis anomalen Sexualverhalten. Ein weiterer Aspekt, der an die immer wieder in der Öffentlichkeit auf Kritik stoßenden Leitmotive anschließt, ist in *Die Klavierspielerin* zu finden: nämlich die für den Leser oft befremdende Schilderung der Erotik und Sexualität. Hier soll der Frage nachgegangen werden, wie die alltäglichen Mythen – Begriffe wie Liebe, Kunst, Körper, Erotik – im Roman konzipiert wurden. Die These, von der ich ausgehe und die ich im Folgenden belegen möchte, ist, dass der Roman keine pornographische Literatur darstellt, sondern sich lediglich der thematischen und sprachlichen Mittel dieses Genres bedient, um eine aufdeckende Funktion zu erfüllen.

Jelinek bietet wieder keine positiven Rollenbilder für die Frau, und konzentriert sich auf die ungleich verteilten Existenzchancen von Frau und Mann.⁴⁹

⁴⁵ Spanlang 1992, S. 268.

⁴⁶ Jelinek 1975, S. 87., 46.

⁴⁷ Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*. Hamburg: Rowohlt 1983.

⁴⁸ Kunne 2005, S. 253.

⁴⁹ Auch anhand dieses Romans vermeide ich Jelinek als eine der bedeutendsten Vertreterinnen einer stark kritischen feministischen Literatur zu nennen.

Die Frau ist das Andere, der Mann ist die Norm. Er hat seinen Standort, und er funktioniert, Ideologien produzierend. Die Frau hat keinen Ort. Mit dem Blick des sprachlosen Ausländers, des Bewohners eines fremden Planeten, des Kindes, das noch nicht eingegliedert (ge-gliedert) ist, blickt die Frau von außen in die Wirklichkeit hinein, zu der sie nicht gehört. Auf diese Weise ist sie aber dazu verurteilt, die Wahrheit zu sprechen und nicht den schönen Schein.⁵⁰

Die Dekonstruktion der Trivialmythen erscheinen auch in dem Werk markant.⁵¹ Der Roman demaskiert die Postulate: Begriffe wie Liebe (einerseits zwischen Mann und Frau, andererseits zwischen der Mutter und Tochter⁵²), ein Avancieren durch eigenes Leistungsvermögen (Erikas Pianistenkarriere blieb ohne Erfolg, daher verhindert sie das Fortkommen ihrer eigenen Schüler im Konservatorium), Bilder der Weiblichkeit (über eine Geschlechterdifferenz kann in der Figur von Erika nicht gesprochen werden, sie nimmt als Voyeurin eine traditionell Männern zugeschriebene Position ein, die die geschlechtliche Identität als etwas Variables behandelt), Kultur und besonders die Kunst.

Die Entmythologisierung wird bei der Autonomie der Kunst eklatant in Frage gestellt. An die Stelle des aus den *Liebhaberinnen* schon bekannten Trivialmythos Liebe tritt in *Die Klavierspielerin* die Musik. Als Repräsentationsmedium der bürgerlichen Gesellschaft werden die musikalische Leistung und selbst die Musik dargestellt, deren Bewegungsmechanismen Geld und Macht bedeuten.

Für Erika wählt die Mutter früh einen in irgendeiner Form künstlerischen Beruf, damit sich aus der mühevoll errungenen Feinheit Geld herauspressen lässt, während die Durchschnittsmenschen bewundernd um die Künstlerin herumstehen, applaudieren.⁵³

Erika bedeutet für die profitorientierte Mutter nur ein Mittel, eine langfristige Investition, um ihre misslungenen kleinbürgerlichen Hoffnungen erfüllen zu können, da die Musik und das musikalische Leben in Wien mit einem erworbenen gesellschaftlichen

⁵⁰ Jelinek, Elfriede: Der Krieg mit anderen Mitteln. Über Ingeborg Bachmann. In: Die Schwarze Botin 21 (1983), S. 151.

⁵¹ Weitere Annäherungsweisen sind zum Beispiel die Theorie des polit- und sozialökonomischen Gehalts oder der schon mehrmals erwähnte Einfluss Roland Barthes und Theodor Adornos auf Elfriede Jelinek und ihr Werk. Vgl. Young, Frank W.: Am Haken des Fleischhauers. Zum politökonomischen Gehalt von *Die Klavierspielerin*. In: Gürtler 1990, S. 75–80., sowie von Hoff, Dagmar: Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Destruktion. In: Gürtler 1990, S. 112–119.

⁵² Sie stellt die Rolle der Familie unter die Lupe, kritisiert alles und jeden hart. In der Mutter-Tochter Beziehung wird aufgehoben, dass das Kind das Götzenbild der Mutter ist, wofür die Mama nur ein geringes Opfer will: nämlich das Leben des Kindes. „Das Kind ist der Abgott seiner Mutter, welche dem Kind dafür nur geringe Gebühr abverlangt: sein Leben.“ In: Jelinek 1983, S. 28.

⁵³ Ebd., S. 25.

Status identisch sind.⁵⁴ Die Tochter, ist zurzeit (in einer minderen Position) nur eine Lehrerin am Wiener Konservatorium, aber mit Aussicht auf einen zukünftigen Professorentitel. „Das Kind fungiert in diesem Fall als Ersatzobjekt für die verweigernde Produktivität in gesellschaftlichen Bereichen.“⁵⁵ Erika als Warenproduzentin wurde anhand ihres ökonomischen Gebrauchswertes erzogen und eingeschätzt. Das Kapital ist in dem Sinne ihr Fleiß: Sie wurde aber damit zu einer Sklavin der Interpretation.⁵⁶

Eine weltbekannte Pianistin, das wäre Mutters Ideal; und damit das Kind den Weg durch Intrigen auch findet, schlägt sie an jeder Ecke Wegweiser in den Boden und Erika gleich mit, wenn diese nicht üben will. Die Mutter warnt Erika vor einer neidischen Horde, die stets das eben Errungene zu stören versucht und fast durchwegs männlichen Geschlechts ist.⁵⁷

Die Klavierspielerin kennt offensichtliche psychologische Charaktere, die in Jelineks Œuvre besonders sind: Der Name der Heldin Erika Kohut (ein Vorname, der Heideblume bedeutet) weist auf eine eindeutige Anspielung auf den Narzissmus-Theoretiker Heinz Kohut hin, und es werden auch die Modelle der Psychoanalyse im Text inszeniert. Die klassischen psychoanalytischen Stereotypen von Weiblichkeit werden im ersten Teil des Textes ironisch aufgefasst: Ein Verhältnis von psychischen und sozialen Motiven wird in der Entwicklung von Erika Kohut dargelegt.⁵⁸ Der Name trägt auch in sich schon diese Diskrepanz und öffnet eine innere Dialektik: ein kulturelles Ideal steht nämlich „gegen die hartnäckige Materialität des Lebens.“⁵⁹

Im Text wird eine Frau beschrieben, die auf Grund ihrer Kindheit, auf gewisse Weise, Neurosen entwickelt. Jelinek thematisiert und entmythologisiert die Wichtigkeit des Elternhauses für die gesunde Menschwerdung. Hier wird der Muttermythos als die einzige gesellschaftlich angenommene Form weiblicher Machtausübung verspottet und in einem faschistoiden Verhalten thematisiert. Die mütterliche Instanz verdrängt die Vaterinstanz und übernimmt dadurch seine Rolle. Nach der Geburt von Erika „gab der Vater den Stab an seine Tochter weiter und trat ab. Erika trat auf, der Vater ab.“⁶⁰ Die symbolische Stabübergabe des Vaters bestätigt die Über- oder Weitergabe der phalli-

⁵⁴ „Wie ein Konzernbesitzer, der vor allem auf die Jahresbilanz auf dem Aktienmarkt achtet, verwaltet Frau Kohut das mit vielen kleinen Anleihen und Anlagen herausgezüchtete Unternehmen Erika. Spesen und Verlust sollen möglichst klein, der Profit möglichst groß sein.“ Über den poliökonomischen Gehalt der Mutter-Tochter Beziehung schrieb Young zulänglich. Young 1990, S. 76.

⁵⁵ Cornejo 2006, S. 157.

⁵⁶ Endres, Ria: Ein musikalisches Opfer. In: Bartsch, Kurt / Höfler, Günther A. (Hg.): Elfriede Jelinek. Dossier. Graz / Wien: Droschl 1991, S. 202–207, hier S. 204.

⁵⁷ Jelinek 1983, S. 26.

⁵⁸ Janz 1995, S. 71. Die so genannten „patterns“ (Modells) von Freud (vor allem seine phallozentrische Theorie der Weiblichkeit) und Lacan werden hier parodiert.

⁵⁹ Wright, Elisabeth: Eine Ästhetik des Ekels. Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*. In: Text + Kritik: Elfriede Jelinek. München: edition text + kritik GmbH 1999, S. 83–91, hier S. 83.

⁶⁰ Jelinek 1983, S. 5.

schen Macht an die Mutter.⁶¹ Erika ist in dem Sinne für die Mutter ein Mann-Ersatz, aber auch umgekehrt ersetzt die Mutter für sie einen Mann. „Sie hat noch ein Mütterlein und braucht daher keinen Mann zu frei'n.“⁶² Selbst Erika ist endlich ein Ehemann „bis der Tod sie scheidet“.⁶³ Die psychoanalytische Deutung kann explizit aus dem Text gewonnen werden: Mit dem Verlust des Vaters verliert die Familie den „Phallus“ und Erikas Ursprungsproblematik wird dadurch szenisiert.⁶⁴

Erika beteiligte sich demzufolge an einer asexuellen Erziehung, weil sie einerseits als einzigartig und überlegen aufgezogen wurde⁶⁵ und andererseits ausschließlich nur Klavier üben musste. Sie weiß praktisch nichts über Sexualität, aber sie kann die Gier in sich nicht verstricken, die später eine verzerrte Äußerung verursacht. Dadurch, dass die Frau Mama den Platz des Familienpatriarchen und dessen Machtposition besetzt, werden dieselben Unterdrückungsmechanismen des patriarchalischen Systems in Bezug auf die weibliche Sexualität in Kraft treten: Das Weibliche wird reglementiert und deformiert. Dieser Anspruch erscheint umgekehrt auch in der Mann-Frau-Beziehung, als Erika zur Herrscherin über den Mann und seinen eigenen Körper zu werden versucht.⁶⁶ Das wird erst dann deutlich, als ihr Schüler Klemmer eines Abends in ihre Wohnung eindringt, die Mutter ins Schlafzimmer einschließt und Erika nachher prügelt und vergewaltigt: Er tut das, wozu sie ihn aufgefordert hatte. In der Rolle der Herrscherin will sie den Schüler nicht nur durch die Musik beherrschen, sondern auch durch die Liebe. Die detaillierten Briefanweisungen, die auf ihre Erniedrigung und Erschöpfung abzielen, soll Klemmer auf dieselbe Weise befolgen, wie die strengen musikalischen Gesetze während der Musikstunde.

Die Männer erscheinen in dem Leben der Kohut-Damen als unerwünschte Gäste, die eine völlige Störung bzw. eine Gefährdung dieser Beziehung bedeuten. Mit obiger Szene wird klar: Klemmer vollzieht „den Akt des symbolischen Eindringens in die Gebärmutter und verletzt auf diese Weise nicht nur die mütterliche Sphäre, sondern entweicht auch den einzigen Zufluchtsort der Tochter.“⁶⁷

Die Geheimnisse von Erika (Masturbation, Lauschen in der Peepshow und im Prater) bleiben versteckt. Diese Heimlichkeiten können jedoch keine Freude verursachen, weil immer Gewissenbisse dabei sein müssen, dass Erika dies ohne die Mutter tat. Sie hat somit ein einziges Ziel: diese Symbiose mit der Mutter zu lösen, Verbote der Mutterinstanz zu missachten und bewusst zu übertreten.⁶⁸ Die Deskription von Peepshow, Film und Brief haben nach Obigem die folgenden Konsequenzen: Einerseits kann dies als ein Versuch für die Befreiung von der Allmacht der Mutter und der müt-

⁶¹ Vgl. dazu Cornejo 2006, S. 156.

⁶² Jelinek 1983, S. 15.

⁶³ Vgl. Janz 1995, S. 72., bzw. Jelinek 1983, S. 32

⁶⁴ Ebd., S. 72.

⁶⁵ „Sie ist die Ausnahme von der Regel, die sie ringsum so abstoßend vor Augen hat [...]“ Jelinek 1983, S. 17.

⁶⁶ Cornejo 2006, S. 154.

⁶⁷ Ebd., S. 158.

⁶⁸ Ebd., S. 162.

terlichen Symbiose verstanden werden, andererseits wird die Weiblichkeit ironisiert und der Leser unwillkürlich zum Voyeur gemacht. Die Trivialmythen werden bewusst durch die Modifizierung etablierter Positionen durchkreuzt. Hier wird Jelineks soziale Kritik aufgezeigt und, um meine These abzurunden, damit deutlich gemacht, dass die sexuellen und pornographischen Momente dieses Romans eine entlarvende Wirkung haben sollen.

Erika bestraft ihre Körperlichkeit auch in der Abwesenheit der Mutter, um die Herrschaft über ihren eignen Körper auszuüben. Zur Hilfe der Körpereröffnung wird die väterliche „Allzweck-Klinge“ gerufen, mit der sie eine symbolische Trennung von der Mutter realisiert. Als ein metaphorischer „Befreiungsakt“⁶⁹ kann die Szene betrachtet werden, als Erika ihre Klitoris im Bad mit der Rasierklinge zerschneidet.

Einen Augenblick lang starren die beiden zerschnittenen Fleischhälften einander betroffen an, weil plötzlich dieser Abstand entstanden ist, der vorher noch nicht da war. Sie haben viele Jahre lang Freud und Leid miteinander geteilt, und nun separiert man sie voneinander!⁷⁰

Einen Wendepunkt im Roman bedeutet der Moment, als die Titelheldin ihren Schüler verführen will. Sie beginnt sich immer mehr mit ihrem Leib zu beschäftigen. „Eine Metamorphose macht sie durch.“⁷¹ Für Klemmer ist es wichtig seine körperlichen Bedürfnisse zu befriedigen. Es wäre für Erika auch wichtig, aber sie hat nicht gelernt, wie sie dies durchführen kann. „Es war ihr eigener Körper, doch er ist ihr fürchterlich fremd.“⁷² Ihr Körper wurde nicht verwöhnt, weil sie nie Sport treiben, oder sich attraktiv anziehen durfte. Er blieb fragmentarisch und weist mit der Selbstqual unaufhörlich Grenzen und Beschränkungen zurück.⁷³ Für die Stilllegung des Körpers sorgen ständig die Frauen (Mutter und Oma), die das väterliche Gesetz in der Abwesenheit des Vaters vertreten.

Mutter und Oma, die Frauenbrigade, steht Gewehr bei Fuß, um sie vor dem männlichen Jäger, der draußen lauert abzuschirmen und den Jäger notfalls handgreiflich zu warnen. Die beiden älteren Frauen mit ihren zugewachsenen verdorrten Geschlechtsteilen werfen sich vor jedem Mann, damit er zu ihrem Kitz nicht eindringen kann.⁷⁴

Der Körper von Erika wird als Fleisch erwähnt, wie der Leib eines Gegenstandes. „Ihr Körper ist ein einziger großer Kühlschrank, in dem sich die Kunst gut hält.“⁷⁵ Diese Körperlosigkeit ist das Ergebnis einer lustlosen, lustfeindlichen Erziehung. Sie soll ihrer Karriere zuliebe ihre Weiblichkeit durch die Abtötung des Körpers und die Seh-

⁶⁹ Ebd., S. 163.

⁷⁰ Jelinek 1983, S. 89.

⁷¹ Ebd., S. 204.

⁷² Ebd., S. 88.

⁷³ Wie es auch im Roman steht: „Ihr Hobby ist das Schneiden am eigenen Körper.“ Ebd., S. 88.

⁷⁴ Ebd., S. 35.

⁷⁵ Ebd., S. 23.

sucht nach dem Mann aufgeben. Auch die Liebe zwischen Mann und Frau wird mit dem Aufeinandertreffen zweier Fleischteile verglichen. Der Geschlechtsverkehr wird immer brutal und aggressiv dargestellt.

Mit der Bitte um Liebe und Verstehen dringt er in die Frau kurz entschlossen ein. Er verlangt jetzt energisch sein Recht auf Zuneigung, das jeder hat, auch der Schlimmste. Klemmer, der Schlimmste bohrt in der Frau herum. Er wartet auf das Stöhnen der Lust bei ihr. Erika verspürt nichts. [...] Diese Liebe ist im Kern Vernichtung.⁷⁶

Erika hat sich schon an ihre Fessel so gewöhnt, dass sie unfähig ist, frei zu sein. Sie kann ohne diese Machtordnung schon nicht mehr existieren: Ohne diese und ohne die „mütterliche Zwangsjacke“⁷⁷ wäre sie haltlos und verloren, weil sie zum festen Bestandteil des eigenen Ichs wurden. Die Rückkehr zu der mütterlichen Wohnung bedeutet nicht anderes als eine gescheiterte weibliche Ich-Setzung gegenüber der Mutter. „Sie wollte über ihren Schatten springen und konnte es nicht.“⁷⁸

In *Die Klavierspielerin* gibt es auch kein positives Männerbild: Es wird entweder der Unglückliche, den Mutter und Tochter verspotten, oder das Bild eines aggressiven Wildtieres dargestellt.⁷⁹ Auch bei Erika erscheinen die Aggressivität und der Sadomasochismus ihren Schülern gegenüber. Diese können als Resultat einer unfähigen Abgrenzungsabsicht von der Mutter aufgefasst werden, was dazu führt, dass kein eigenes, unabhängiges Ich entwickeln werden konnte.⁸⁰ In dem Roman gibt es auch kein harmonisches Paar: noch ein im Prater sich liebendes Paar ist Zeugnis für die von der Männermacht geprägte Aggression, in der die Frau sich dazu zwingt, einen Objektstatus und Passivität zu ertragen. „Sie spuckt jetzt, schriller als dem Anlass angemessen, Geifer: Langsamer!! Nicht so stark, bitte. Sie hat sich demnach schon aufs Bitten verlegt. Ergebnis genauso Null.“⁸¹ Bereits diese Stelle projiziert voraus, dass auch Erika später an einer solchen brutalen Notzucht beteiligt sein wird. Es kann als ekelhaft und pervers beurteilt werden, dass Erika anhand des Briefes fordert sie auf diese Weise zu lieben.⁸² Klemmer liebt Erika aber nicht und er hat mit diesem Geständnis nichts zu tun. „Nicht recht begehrt Klemmer diese Frau, sie reizt ihn nicht eigentlich, und er weiß nicht, ob er sie aufgrund ihres Alters oder ihrer fehlenden Jugend nicht begehrt.“⁸³ Erikas Gefühle, wie die Liebe

⁷⁶ Ebd., S. 275.

⁷⁷ Cornejo 2006, S. 165.

⁷⁸ Jelinek 1983, S. 251.

⁷⁹ Es wird damit klar gemacht, dass uns Jelinek einen schon bekannten Männertyp vorstellt, der seine Frau misshandelt, und wegen allem die Frau beschuldigt. „Die Frau wird hernach belogen, betrogen, gequält und nicht oft angerufen. Die Frau wird absichtlich über eine Absicht im Unklaren gelassen.“ Ebd., S. 77.

⁸⁰ Janz 1995, S. 75.

⁸¹ Jelinek 1983, S. 142.

⁸² Die in der Psychotherapie wohl bekannte Tatsache des Bekenntnisses muss hier in Betracht gezogen werden. In diesem Sinne ist die Deklaration der eigenen versteckten Wünsche oftmals selbst die Genesung.

⁸³ Jelinek 1983, S. 202.

und Trauer werden im Roman keinesfalls verdrängt, sondern diagnostizieren ihre Liebes- und Trauerunfähigkeit. Die Dimensionen von Trauer und Liebe werden in den zitierten Texten, wie im Fall der Verse des Schumann-Liedes *Die Winterreise* von Wilhelm Müller, unmittelbar in Sexuelles übersetzt.⁸⁴

Was vermeid' ich denn die Wege,
Wo die ander'n Wand'rer geh'n,
Suche mir versteckte Stege,
Durch verschneite Felsenhö'n ?⁸⁵

Dieser Vers bezieht sich in der Interpretation von Jelinek auf den sexuellen Akt. Dadurch wird die Methode der Psychoanalyse adaptiert, die von der symbolischen auf eine naturalistische Ebene gebracht wird.⁸⁶

Durch die Sprache folgt eine Distanzierung und Destruktion, die die Einfühlung und Identifikation mit den Figuren verhindern. Das Jelineksche Schreibverfahren macht möglich, dass von Montage und Zitat die Prätexte destruiert werden, die den Leser aus der schon gewohnten metaphorischen Funktion herausnehmen. (Der Text kann in dem Sinne ganz naturalistisch aufgefasst werden.) Kanonisierte, kulturelle Erscheinungen, musiktheoretische, -philosophische, -geschichtliche Überlegungen und intertextuelle Bezüge (wie Dichter, Schriftsteller: Goethe, Eichendorff, Rilke, Kafka, Wilhelm Müller; Denker: Adorno, Nietzsche; und Komponisten: Bach, Schubert, Schumann, Beethoven, Bruckner, Schönberg) werden auf ähnliche Weise im Text „benutzt“, besonders die Musik, als „die edelsten Heiligtümer Deutschlands bzw. Österreichs.“⁸⁷ Im Mittelpunkt der Destruktion steht der Jargon, musikalische Fachsprache, Sprichwörter. Diese Begriffe werden zerlegt und in ihren Konnotationen analysiert, die Neologismen ergeben, die wiederum einen verfremdeten Blick auf ein Phänomen erlauben. Der Text untergräbt die Ideologie der traditionellen Ästhetik und enthüllt, was für die Ideale gehalten werden.⁸⁸

Erika erhebt, mit voller Absicht zur Demütigung des Schülers, Bachs Werk in Sternenhöhe; sie behauptet, dass Bach die Kathedralen der Gotik musikalisch dort, wo er jeweils erklinge, wieder neu aufbaue. Erika spürt das Prickeln zwischen den Beinen, das nur der von Kunst und nur für Kunst Ausgewählte spürt, wenn er über Kunst spricht...⁸⁹

Durch ein Wechselspiel zwischen der konkreten und übertragenen Bedeutung von Wörtern wird der Text in der Balance zwischen dem Sarkastischen und der sarkastischen Entwertung und Verurteilung gehalten. Auf der sprachlichen Ebene äußert sich vielmehr eine Mischung aus Zitaten und verfremdeter Neuschöpfung, die eine Leere von

⁸⁴ Janz 1995, S. 85. Vgl. dazu die Textstelle: Jelinek 1983, S. 140.

⁸⁵ Härtling, Peter: *Der Wanderer*. Hamburg: Luchterhand 1991, S. 145–147.

⁸⁶ Janz 1995, S. 86.

⁸⁷ Wright 1999, S. 84.

⁸⁸ Ebd., S. 84.

⁸⁹ Jelinek 1983, S. 102.

Redensarten ergeben. Die Sprache wird bewusst nur auf eine formale Verbindung von Wörtern reduziert. Beschreibungen aus der Perspektive des Erzählers werden mehrmals durch Abschnitte in der erlebten Rede unterbrochen.⁹⁰

4. „Tief in versenktem Raume“ – Entmythologisierung der männlichen Sexualität in *Lust*

Als eine konsequente Fortsetzung ihrer früheren Texte kann der Roman *Lust* (1989)⁹¹ betrachtet werden, der für einen enormen Eklat gesorgt hat und eine polemische Diskussion auslöste. Der Grund dafür ist einerseits die ähnliche Thematik (Entmythologisierung von Natur und Sexualität) und andererseits der Sprachduktus, den sie gewählt hat. Ihre Patriarchatskritik bindet eine dezidierte marxistische Gesellschaft- und feministische Geschlechtskritik zusammen.⁹² Sie demonstriert eine entmenslichte Sprache, die vom Mann determiniert ist. Nach Jelineks Auseinandersetzung mit der feministischen Pornografiedebatte der 80er Jahre wird das Werk als „weiblicher Porno“ vermarktet.

Jelineks Roman bietet die Möglichkeit, den Roman aus jener Forschungsperspektive zu lesen und zu analysieren, die schon der Titel nahe legt:⁹³ *Lust* ist aus dem gescheiterten Projekt entstanden, und lässt als Gegenstück zu George Batailles *Geschichte des Auges* (1928) zu, ein Stück weibliche Pornographie zu schreiben. Es geht hier um einen Text, in dem die Frau (auch als Leserin) Subjekt statt Objekt sexueller Lust ist. Die Übermacht der bisher männlichen Sprache der Pornographie hat zum Scheitern des ursprünglichen Entwurfs geführt und er wurde anders modifiziert: Einerseits beweist dies eben die Unmöglichkeit der weiblichen Pornographie⁹⁴, und andererseits die Destruktion pornographischer Sprach- und Bildmuster. Sowohl mit dem alten als auch mit dem veränderten Projekt steht Jelineks *Lust* im Kontext einer neueren Debatte über männliche und weibliche Pornographie. Der Text, der nicht die weibliche Lust und deren Darstellung abbildet, sondern die männliche Lust und deren extreme, sogar faschistoide Variationen in den alltäglichen familiären Verhältnissen werden dargestellt. In dem Roman wurde aus dem scheinbaren weiblichen Porno eine Art Anti-Porno, und Jelinek zeigt auch mit ihrem sprachlichen Entmythologisierungsverfahren ganz klar und markant darauf, dass die Sexualität (auch in einer konventionellen Ehe) Gewaltausübung des

⁹⁰ Kunne 2005, S. 281.

⁹¹ Jelinek, Elfriede: *Lust*. Hamburg: Rowohlt 1989.

⁹² Luserke, Matthias: Ästhetik des Obszönen. Elfriede Jelineks *Lust* als Protokoll einer Mikroskopie des Patriarchats. In: *Text + Kritik*: Elfriede Jelinek 1999, S. 92–99, hier S. 92.

⁹³ Der Titel des mit Vieldeutigkeit von Wörtern spielenden Romans ist auch die Kontexte ästhetischer Theorien ins Gedächtnis ruft: Wie schon Kants Kritik der Urteilskraft, die das „Gefühl der Lust und der Unlust“ zum Fundament aller ästhetischen Urteile erklärt, fängt Adornos Ästhetische Theorie, in der Auseinandersetzung mit Kant und Freud, mit Reflexionen über Lust an. Aus den Reflexionen Kants, oder Adornos, aber auch Freuds ist zu schließen, dass es ganz divergierende Arten der Lust an Literatur gibt.

⁹⁴ Janz 1995, S. 111.

Mannes über die Frau sein kann und die Destruktion einer ideologisierten Sprache der Sexualität. Insgesamt ist der Roman eine Kritik an der sich auf rasch befriedigende (sexuelle) Lust und (materielle) Gier konzentrierenden Gesellschaft.⁹⁵ Der Titel des Romans scheint eine reine Provokation zu sein. Mit *Lust* haben die dargestellten Szenen, die Gerti und ihren Partner beim Geschlechtsverkehr darstellen, überhaupt nichts zu tun. Der offensichtlich ironische Titel lässt sich nicht nur auf sexuelle Lust, sondern auch auf die Lust der Lektüre beziehen. „Die Skala der Lust ist nach oben hin offen, dafür werden wir keinen Richter brauchen. Der Mann benutzt und beschmiert die Frau wie das Papier, das er herstellt.“⁹⁶

Unter den vielfältigen Verwendungen des Wortes *Lust* findet sich auch folgende, die auch die Lust des Lesers in Frage stellt: „Haben Sie noch immer Lust zu lesen und zu leben? Nein? Na also.“⁹⁷ Marlies Janz konstatiert darüber hinaus, dass Jelineks Erzählform „die Lektüre von Lust fast so ungenießbar macht wie die Art von *Lust*, von der die Prosa handelt.“⁹⁸

Die Geschichte könnte also ganz einfach und klischeehaft wirken⁹⁹, eine „Seifenoper“¹⁰⁰, in der um das Leben einer Familie geht: eine Frau, ein Mann, ein Kind, die seitenslang gesichts- und namenlos sind. Die Frau ist nur eine Randfigur, eine Puppe, die die perversen Fantasien ihres Mannes, des Direktors, ertragen muss. Es geht hier nicht mehr um den Sex, sondern um das Machtverhältnis, das sich im Sex manifestiert.

Nur in der Frau da ist es dunkel. Er zieht in ihren Arsch ein und schlägt vorn ihr Gesicht gegen den Wannenrand. [...] Die Frau z.B. kann oft mit dem Mund ein Rohr bilden, in das sie das Glied des Direktors kniend aufnimmt.¹⁰¹

Hermann ist der Direktor einer Papierfabrik und wendet sich aus Angst vor Aids vom Bordell ab, etwas sich bei den Prostituierten anzustecken (die er sonst gerne konsumiert hat), und seiner Frau zu. Alles ist auf diesen Mann hin bezogen. Er kontrolliert sie, erwartet von ihr, dass sie zur richtigen Zeit am richtigen Ort sei. Sie soll ihm zu Diensten sein, wann er es will, und ihn sexuell befriedigen, wenn er es ihr anordnet. Sie hat keinen Freiraum zu haben und sollte auch keinen für sich beanspruchen.

Der Direktor will jederzeit, auch während der Bürostunden, zu Hause anrufen können, um festzuhalten, ob an ihn gedacht ist. Er ist unausweichlich wie der Tod. Immer bereit zu sein, ihr Herz herauszureißen, es auf die Zunge zu legen wie eine Hostie und zu zei-

⁹⁵ Kunne 2005, S. 292.

⁹⁶ Jelinek 1989, S. 68.

⁹⁷ Ebd., S. 170.

⁹⁸ Janz 1995, S. 122.

⁹⁹ Die hier erzählte Provinzgeschichte ruft eine ironische Variation von Tolstois *Anna Karenina*, Flauberts *Madame Bovary* oder Schnitzlers *Frau Berta Garlan* ins Gedächtnis. Vgl. ebd., S. 112.

¹⁰⁰ Ebd., S. 112.

¹⁰¹ Jelinek 1989, S. 26–27.

gen, dass auch der restliche Körper für den Herrn zubereitet ist, das erwartet er von seiner Frau.¹⁰²

Die zum Alltag gehörende Gewalt drückt sich auch in den Namen aus: Herrmann hat mit den zwei Komponenten „Herr“ und „Mann“ innerhalb des patriarchalischen Diskurses seine eigentliche Bedeutung erhalten. Die „Herr-mann-schaft“ des Vaters ist das ostentative Rufzeichen der zweimalig aufgehobenen Maskulinität innerhalb des patriarchalischen Diskurses.¹⁰³ Der Direktor wiederholt mit ihr das ewig gleiche Spiel, und die Frau lässt es sich gefallen. Die Jelineksche Satire erscheint hier auch: Der Direktor organisiert einen Chor aus den Betriebsarbeitern, lässt seinen Sohn Musik unterrichten, hört Bach, inzwischen als Ehegatte vergewaltigt er „legitim“ seine Frau. Die Ehe bedeutet in dem Roman nicht anderes, als dass die Frau nichts besitzt, nur erleidet, d.h. die Heirat sei mit der Besitzung des weiblichen Körpers identisch. Die Frau versucht seinen Übergriffen durch die Hinwendung zum gemeinsamen Sohn, der „eine Miniaturausgabe des machtlüsternen Vaters“¹⁰⁴ ist, zu entgehen, was ihr nicht gelingt. Ihre Sexualität kann sie deshalb als Mutter auch nicht leben, da die Mutterschaft und Sexualität einander auslöschen. Gerti als Mutter projiziert den Schuldstiftenden Befehl der aus dem *Faust* bekannten Männerpriorität, zum Kindsmord. Mit einem blasphemischen Gegenbild vollzieht sich auch eine Entmythologisierung der „heiligen Liebe“, oder der „heiligen Mutterliebe“. Die Frau und Mutter, göttliches Gefäß heiliger Söhne, kippt den in sie gelegten Inhalt aus, gegen den Schöpfergott wird sie zur Furie der verhaltenen und späteren Destruktion.¹⁰⁵ Diese Mythendestruktion richtet sich auch gegen den religiösen und literarischen Liebesdiskurs.¹⁰⁶ Jelinek benutzt obszöne Analogien zur Umkehrung der christlichen Liebesmetaphysik in eine blasphemische Ausdeutung von Herrschaft und Abhängigkeit.¹⁰⁷ „Fruchtig frisch ist die Liebe im Becher, aber worin verwandelt sie sich in uns?“¹⁰⁸ Der verkürzter Name Gerti weist bewusst („Brigitte, ach nein Gerti“¹⁰⁹) textintern auf eine Frauenfigur Brigitte aus *Die Liebhaberinnen*, die als Brigittes Fortsetzung bestätigt, dass „sie zurechtgestutzt ist auf das weibliche Rollenverhalten, ist auch Komplizin ihres Mannes.“¹¹⁰ Der Name bezeichnet nicht mehr die Person oder eine Identität, die Figuren sind bloße „Zombies“ und „Bedeutungsträger“.¹¹¹

¹⁰² Ebd., S. 55.

¹⁰³ Kunne 2005, S. 291.

¹⁰⁴ Janz 1995, S. 112.

¹⁰⁵ Koch, Gertrud: Sittengemälde aus einem röm. kath. Land. Zum Roman *Lust*. In: Gürtler 1990, S. 135–140, hier S.137.

¹⁰⁶ Ebd., S. 116.

¹⁰⁷ Koch 1990, S. 140.

¹⁰⁸ Jelinek 1989, S. 249.

¹⁰⁹ Ebd., S. 251. Auch im Roman *Gier* trägt eine der Protagonistinnen den gleichen Namen Gerti. Eine Namensgleichheit mit den genannten Titelfiguren gehört zu dem textinternen Verweis, dessen neuestes Beispiel sich bereits die Hauptprotagonistin Brigitte K. in dem neuesten Roman *Neid* ergibt. Siehe: www.elfriedejelinek.com

¹¹⁰ Janz 1995, S. 112.

¹¹¹ Luserke 1999, S. 96.

Eines Tages trifft sie den Studenten Michael, der das genaue Gegenteil von ihrem Mann zu sein scheint: fesch, und ihr zugetan. Sie hat genug von ihrem Mann, betrinkt sich hie und da, und flüchtet immer häufiger vor der Grausamkeit einer erstarrten Ehe. Da kommt ihr der Student mehr als recht, der sie als Frau ernst zu nehmen scheint. Was fast romantisch beginnt, stellt sich aber umso rascher als Hölle dar, der sie eigentlich wieder entfliehen müsste. Wie schon bei ihrem Ehemann hat sie zu lange nicht die Kraft, den Demütigungen zu widerstehen, die ihr Michael zufügt. Er spielt seine Rolle anfangs famos, um sie dann nach Strich und Faden zu degradieren, und ihre weibliche Identität in Frage zu stellen. Michael spielt jedoch mit ihr und demütigt sie. Eine Namensgleichheit findet sich wieder: Michael (dessen Name ironisch auf den Erzengel verweist) erinnert an den Titel einer frühen medienkritischen Prosa *Michael – Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972), dessen Titelfigur auch hier in aktualisierter Variation wieder auftritt. Im Grunde genommen sind „der Direktor“ und Michael gleich. Sie sind Männer, die die Frauen nur als Masturbationsstütze sehen, und sie über deren Gebrauchswert definieren. Es werden hier solche Männer dargestellt, die sich nur über Machtgefüge definieren können, und Frauen „brauchen“, denen sie jegliches Lustgefühl absprechen, und durch ihr selbstbezogenes „Sexualverhalten“ die Frigidität der Lustobjekte schließlich bestätigt sehen.¹¹² Gerti ist ein Spielzeug, was sie eigentlich nicht wahrhaben will. Sie begehrt nicht auf, sondern ergibt sich in eine Rolle, die auf Dauer nur mit dem psychischen Tod enden kann.

Im Gegensatz zu Anna Karenina und Madame Bovary wird Gerti untreu, weil sie den Körper des jungen Mannes wünscht. Neben der Tatsache, dass in diesem Roman die Sprache als De-Metaphorisation funktioniert (d. h. die abstrahierte, symbolische Wortbenutzung wird ins Konkrete über- oder zurückgetragen), hat dies auch einen provokatorischen Zug: Anna Karenina und Madame Bovary gewannen damals die Sympathie des Lesers. Die komplizierte Anmut ihrer Persönlichkeit stand gleichmäßig in Beziehung zur Tragödie. Den Erzähler charakterisiert eine schonungslose, starke Betrachtungsweise, die die verlogene Welt durch seinen Blick bloß stellt. Da stellt sich die Frage, warum die Frau im Topos des familiären Unglücks: die Untreue, die Vertragsbrüchige ist?

Die Vorstellung der charakteristisch Jelinekschen, aussichtlosen, verfremdeten Welt deutet im Weiteren auch darauf hin, dass der Zweck der trivialen Mythen nur darin bestehe, die Welt in Unbeweglichkeit zu halten.¹¹³ Hier wird gezeigt, dass der bereits in den *Liebhaberinnen* thematisierte Machtkampf zwischen den Geschlechtern keineswegs auf die unteren sozialen Schichten oder die Umgebung zurückgeht. Die Heimat als Utopie einer nichtentfremdeten Welt wird in zahlreichen Varianten destruiert. In einer Modifizierung der ersten Zeilen aus dem Gedichtzyklus *Die Winterreise* von Wilhelm Müller („Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh' ich wieder aus“¹¹⁴) wird so konzipiert: „Fremd ist Michael einzogen, fremd zieht er ihn wieder heraus.“¹¹⁵ Die Trennung des Geistes

¹¹² Wie es auch in den *Liebhaberinnen* thematisiert wurde.

¹¹³ Luserke 1999, S. 95.

¹¹⁴ Härtling 1991, S. 145.

¹¹⁵ Jelinek 1989, S. 203.

vom Körper und die Trennung des Menschen von der Natur erscheinen dabei als kulturelle Voraussetzung, beide als Objekte zu beherrschen.¹¹⁶ Auch in der Natur gibt es kein Natürliches mehr, wird erneut ein Landschaftsbild der Kulturindustrie dargestellt, „wo der Bildschirm rauscht.“¹¹⁷ „Die Natur ist nicht mild, die Natur ist wild und die Menschen fliehen vor ihrer Leere ausgerechnet ineinander, wo immer schon einer ist.“¹¹⁸ Das Weltbild der ‚vierpersonigen‘ Trivialromanze geht von der These der obligaten und eindeutigen Verteilung, der Entfremdung und der originalen Anhäufung der Dinge aus.

Lust ist eines ihrer Werke, das auf extreme Weise intertextuell übersättigt ist: Ein Konglomerat von Anspielungen und kryptischen Zitaten der hohen Literatur. Die Zitate aus literarischen und philosophischen Texten werden satirisch verfremdet und auch von Nietzsche über Heidegger bis Peter Handke karikiert. Der Titel spielt wohl auf d'Annunzios gleichnamigen Roman *Lust* (1889) an, der schon in ihrem Theaterstück *Clara S.* verwendet und in den Zusammenhang eines faschistoiden Sexismus gestellt wird.¹¹⁹ Die überwiegende Mehrheit der im Roman verwendeten Zitate stammt von Goethe, Schiller, Rilke, Matthias Claudius, Hölderlin und selbst biblische Sprachverwendung ist hier erkennbar. Gleich im ersten Absatz des Romans finden sich Anspielungen auf Hölderlins Gedicht *Das nächste Beste*. Es geht hier nicht primär um eine Hölderlin-Kritik, sondern um die Entmystifikation der „Heiligung“ des männlichen Geschlechts und der männlichen Sexualität im kulturellen Diskurs.¹²⁰

Das Motto am Anfang des Buches, das von dem spanischen Mystiker Johannes vom Kreuz stammt, ist die sprachliche Form der Inspirierung der heiligen Seele; das begeisterte Lied wird später in *Lust* in dem Abenteuer von Gerti zu einem einfachen Gleichnis zurückgestaltet. Es geht hier wiederum um die Entmystifikation des „Eros“ bzw. die Heiligung von männlicher Sexualität.¹²¹ Statt des Liedes der Seele klingt ein unseelisches Lied. Die kaum verborgene Sympathie des Erzählers gilt dem Sohn, der aus der Gemeinschaft des Vaters und der Mutter hinausgedrängt wurde – diesem zum Schluss metaphorischen Findling.¹²² Die Lebensunfähigkeit der Welt vernimmt die Frau an sich selbst, als sie sich mit dem Kindsmord noch um den letzten Hoffnungsstrahl bringt. Die Einengung der Frau wird durch den Haushalt (Abwaschen des Geschirrs) und den Zwang, der ihrer Natur durch den Mann angetan wird, durch die doppelsinnige Verwendung des Wortes „Geschirr“ aufgezeigt: „Sie läuft frei, ohne Leine. Das ungewaschene Geschirr ist ihr vom Kopf abgestreift. Jetzt hört sie es nicht mehr, das vertrauliche Klirren und Klingen der Schellen an ihrem Zaumzeug.“¹²³ Auf die sowohl öko-

¹¹⁶ Gürtler, Christa: Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität. In: Gürtler 1990, S. 120–133, hier S.120.

¹¹⁷ Jelinek 1989, S. 53.

¹¹⁸ Ebd., S. 238.

¹¹⁹ Janz 1995, S. 111.

¹²⁰ Ebd., S. 114.

¹²¹ Ebd., S. 117.

¹²² Vgl. dazu die Figur Nicolo aus der Novelle *Findling* (1811) von Heinrich von Kleist.

¹²³ Jelinek 1989, S. 83.

nomische als auch sexuelle Vollmacht des Ehemanns verweist etwa das Wortspiel: „Der Direktor sorgt für den Warenkorb und ist Hahn im Korb.“¹²⁴ Viele Wortspiele Jelineks entsprechen einem Scherz indem sie den einzelnen Wörtern eine sexuelle Zweitbedeutung zuschreiben und diese durch scherzhafte Effekte doppeldeutig machen bzw. ihre Mehrdeutigkeit bewusst machen: Es sei hier nur angemerkt, wie z. B. dem Autotank vaginale, dem Einfüllstutzen phallische Bedeutung zugewiesen wird. Die von Jelinek immer wieder hergestellte Verbindung von männlichen Objektbeziehungen zur Frau und zum Auto mit sprachlich minimalem Aufwand, die die sexuellen Aktivitäten des Mannes als „heftige Kolbenstöße“¹²⁵ bezeichnen oder die den Erzähler sich wünschen lassen: „Sie soll ihn einmal in aller Ruhe vollzapfen lassen! Super!“¹²⁶

Jelineks Lust bietet keine Utopie und in dem Sinne ist es kein mimetischer Text, da hier sowohl eine ökonomische als auch eine soziale Realität abgebildet wird. Mythen der kapitalistischen Gesellschaft und des Patriarchats sind keine religiösen Mythen mehr, sondern nur noch deren Derivate.¹²⁷ Jelinek stellt eine neue Sprache mittels mythendestruierendem, ideologiekritischem Verfahren her, durch das ein Diskurs über den Zusammenhang von christlicher Zivilisation und Gesellschaft, Liebes- und Geschlechtermetaphysik aufgebracht und enthüllt wird.

¹²⁴ Ebd., S. 92.

¹²⁵ Ebd., S. 110.

¹²⁶ Ebd., S. 156.

¹²⁷ Luserke 1999, S. 94.